مجلد الأعداد ٨ و٩ و١٠ (السنة الخامسة) مايو ويونيو ويوليو سنة ١٩٢٥

روضة البلابل

المجلة العربية الأولى من نوعها

منشئها ومحررها - اسكندر شلفون

رئيس المعهد الموسيقي المصري

سنتها عشرة اشهر



RAWDAT-UL-BALABEL

Revue Musicale Artistique Littéraire Mensuelle

La première dans la langue arabe

Directeur - Rédacteur

Alexandre Chalfoun

Directeur du Conservatoire Egyptien de Musique

الادارة بشارع الظاهر نمرة ٣٥

Direction, Rue Zaher No 35



منشئها ومحررها الأستاذ اسكندر شلفون

مجلد العدد ٨ و٩ و ١٠ | مايو ويونيو ويوليو سنة ١٩٢٥ | السنة الخامسة

وداع الحول الخامس

(بلا نغم)

أودعك ايها الحول القاسي وحسبي ما ذقت فيك من غصات وآلام .

أودعك منطوياً تحت اجنحة الماضي وطاوياً معك عاماً من امرّ اعوام حياتي .

أودعك على عجل وأغنى لك سفراً لا اياب بعده.

أودعك وأودع فيك تلك المرحلة المضنية المرهقة الشاقة المحرقة القاسية التي ادمت قدمي وهشمت جناحي .

فسر بلا بركة . وامض ولا أسف !

انك لو افردتني باوصابك واختصصتني بلوعاتك لما حبست عنك البركات ولما تركتك تمضي بلا اسف بل لامطرتك وابلاً من الازهار وغمرتك بسيل من الرياحين . ولكنك اوسعت عقيلتي وأطفالي بزعزعك ودروجك . وكم قذفت بهم حيث مصطدم العواصف !

ياقارىء روضتي وأنت الكريم من النسل الكريم .

عذراً ثم صفحاً ثم عفواً . لقد ابطأت لك العدد الثامن والتاسع وما كان ابطائي تهاوناً ولعباً بل كان جميعه ألماً ووصباً .

على اني لم أهضم حقك كما هضم البعض حقوقي وما أنكرتُ ما عليّ لك كما أنكر بعضهم ما عليهم لروضتي بل ما كدت استنشق نسمة واحدة من نسمات العافية حتى بادرت الى العمل لاقوم بواجباتي نحوك واوفيك جميع حقك .

. . . .

والآن ها اناذا أضع بين يدي قراء روضتي الكرماء سواء من وفى الحق منهم ومن لم يفِ المجلد الاخير للسنة الخامسة للمجلة مشتملاً على الاعداد الثلاثة الاخيرة الثامن والتاسع والعاشر .

وللجميع جزيل الشكر وفائق الاحترام على السواء .

اسكندر شلفون

النغمات

﴿ نغمة النكريز Mode Nagorize ﴾

(تابع لما سبق)

(اوصاف هذه النغمة)

يعتقد بعضهم اعتقادا راسخا ان الصفة البارزة بشخصية نغمة النكريز هي ان تظهر فيها نغمة الحجاز اولاً بجميع تراكيبها ولهجاتها حتى اذا ما تم ذلك ودنى الختام حدث الاستقرار والاقفال على درجة الراست

تفسير ذلك ان يكون العمل في نغمة النكريز كما لو كان في نغمة الحجاز تماما خاضعا لجميع قوانينها عاملا بشروطها حتى اذا ما كاد اللحن ينتهي تلمس الملحن درجة الراست واستقر عليها وانتهى الامر

ان هذا مزعج للسمع ايها السادة وهب ان ليس هناك (نشاز) تنافر صوتي فالانتهاء على هذه الصورة اقسى من النشاز . ومهما كان المغني جميل الصوت فهو باستقراره على درجة الراست في الاقفال بعد ان يشبع نغمة الحجاز تلحينا وعلاء برنينها الاسماع يحدث في حاسة السمع انزعاجا ويترك السامع كانه في حالة استفهامية بين الحيرة والتردد تشبه حالة الجائع الذي لم يشبع والظمآن الذي لم يرتو

ولقد سلك فريق في مصر ذلك المسلك في تلحينه وظن انه انما يلحن من صميم نغمة النكريز وان تلحينه نموذج اعظم في الاصول والفروع والصفات والقواعد المقررة لهذه النغمة وهو لا يدري ان تلحينه نموذج أعظم في أصول الخلط وفروع الخطأ .

فنحن خدمة للفن ومحبة في نشر الصحيح نسوق الشرح الآتي :

لكل نغمة ديوان موسيقي

ويتركب الديوان الموسيقي كما هو معلوم طبعا من ثمانية درجات صوتية اولها القرار وآخرها الجواب (الصياح)

ولكل ديوان في النغمات اقليمان يختلفان في سائر النغمات وهذا الاختلاف هو الذي يجعل لكل نغمة شخصية خاصة .

والاقليم الاول في كل نغمة يبدأ من الدرجة الاولى وينتهي الى الرابعة

والاقليم الثاني يبدأ من الدرجة الخامسة التي تسمى بالغماز وينتهي الى الثامنة وتسمى بالجواب أو الصياح .

ويسمى الاقليم الاول الرباعيّة الصوتية الاولى والاقليم الثاني الرباعيّة الصوتية الثانية

ويتركب الديوان فى كل نغمة من رباعيتين

وتتركب الرباعيّة الصوتية على الدوام من أربعة درجات صوتية متتابعة

وفي الأصوات أيضاً مجموعات مختلفة . فمنها الثلاثية وتتركب من ثلاثة اصوات متتابعة والخماسية من خمسة اصوات والسداسية والسباعية الخ .

ولكل نغمة جزء وفرع

فالجزء هو النصف او القسم الاول في ديوان النغمة حيث الاصوات ذات الطبقات الغليظة

والفرع هو النصف او القسم الاخير من ذلك الديوان حيث الاصوات الحادة .

ويكون الجزء او الفرع عادة في النغمات رباعيّة ولكنه يكون في بعض النغمات خماسيّة

وفي قواعد النغمات رباعيات وخماسيات

وتكون الرباعيات والخماسيات في النغمات تارة منفصلة وتارة متصلة

فالمنفصلة هي التي تستقل بنفسها عن سواها

والمتصلة هي ماتكون الدرجة الاولى منها هي بعينها الاخيرة لرباعية أو خماسية وردت قبلها .

وفي الرباعيات ماهو تام وما هو ناقص .

فجزء نغمة البيات أو الراست أو الحجاز مثلا رباعية تامة . أما جزء نغمة الصبا فرباعية ناقصة .

وفي الخماسيات أيضاً ماهو تام وما هو ناقص . فجزء نغمات النو أثر والنهاوند والحجاز كار مثلا خماسية تامة أما جزء نغمة الشوري أو الطرز نوين فخماسية ناقصة .

ومن النغمات مايتركب من رباعيتين منفصلتين كما في نغمة الراست اذ تبدأ الرباعية الاولى من الراست وتنتهي الى الجهاركاه . وتبدأ الرباعية الثانية من النوا وتنتهي الى الكردان . أو كما في نغمة الحسيني اذ تكون رباعية الجزء من الدوكاه الى النوا ورباعية الفرع من الحسيني الى المحير .

ومنها ما يتركب من خماسيتين متصلتين كما في نغمة السوزناك مثلا اذ تبدأ الخماسية الاولى من الراست الى النوا والخماسية الثانية من النوا الى المحير . أو كما في نغمة النكريز اذ تكون الخماسية الاولى من الراست الى النوا والخماسية الثانية من النوا الى المحير . الخ

اما وقد تم توضيح هذه القواعد العلمية الفنية التي تساعدنا على تفسير تراكيب النغمات وشرح اوصافها وشخصياتها فلنعد الى نغمة النكريز ونقول :

تتركب نغمة النكريز من خماسيتين متصلتين ونقطة الاتصال فيهما هي درجة النوا أي غماز النغمة .

فالخماسية الاولى وهي الجزء . تبدأ من الراست وتنتهي الى النوا .

والخماسية الثانية وهي الفرع تبدأ من النوا وتنتهي الى المحير .

والابعاد الصوتية التي تتركب منها خماسية الجزء هي كما يلي :

(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)
راست (١)	دوكاه ($\frac{1}{2}$)	كردي ($1\frac{1}{2}$)	حجاز ($\frac{1}{2}$)	نوا

أي يفصل ما بين الراست والدوكاه وحدة (١) صوتية تامة

---

(١) الوحدة الصوتية هي ما يسمى بالاصطلاح العامي صوت كامل وهو ما كان يسميه مؤلفو العرب بُعد طنيني وما يسميه الافرنج (Ton complet) وما يسمى أيضاً مسافة صوتية بالنغة

وبين الدوكاه والكردي نصف وحدة

وبين الكردي والحجاز وحدة تامة ونصف وحدة

وبين الحجاز والنوا نصف وحدة

والابعاد الصوتية التي تتركب منها خماسية الفرع هي كما يلي :

(١) (٢) (٣) (٤) (٥)

نوا (١) حسيني (½) عجم (١) كردان (١) محير

أي بين النوا والحسيني وحدة صوتية تامة

وبين الحسيني والعجم نصف وحدة

وبين العجم والكردان وحدة تامة

وبين الكردان والمحير وحدة تامة

فكان الخطأ في هذه النغمة هي جزعها أي الخماسية الاولى فيها . لذلك نقول بكل ايجاز ووضوح ان هذه الخماسية (لنغمة النكريز) يجب ان تكون تماماً كالخماسية الاولى لنغمة النوأثر بجميع صفاتها وأوصافها وتراكيبها وابعادها ولهجتها . ويجب ان تتجلى روح جزع نغمة النوأثر بكل قواها في جزع نغمة النكريز . بل يجب ان تتجلى شخصية جزع النوأثر في جزع النكريز وتسود وتحتكم فيه حتى اذا انتقلنا الى الخماسية الثانية أي الى الفرع وجب ان نجعلها بالتمام كجزع نغمة البوسلك بجميع شروطه وابعاده وتراكيبه

(الخلاصة) ان نغمة النكريز تتركب من جزعين : جزع النوأثر وهو جزعها وجزع البوسلك وهو فرعها .

اما نغمة الحجاز فلا يجب ان تلوح لها لائحة أي لا يجب ان تسيطر وتحتكم الا اذا كانت من ضمن ما هو مباح في دائرة العرضيات .

تلك هي نغمة النكريز بشروطها وقواعدها نسوق شرحها الى عشاق الفن الكرام .





(رسم سلطان الكمانجه الاستاذ الفنان توفيق افندي صباغ)

ننشر في هذا المجلد بشرفا من نغمة الحجاز ميزانه الدور الكبير ويسمي بالشرف التوفيقي لمؤلفه حضرة الاستاذ الفاضل والكمانجي النابغة توفيق افندي صباغ صاحب هذا الرسم الملقب في جميع سوريا بسلطان الكمانجه. وبهذه المناسبة ننشر كلمة مختصرة عن التاريخ الفني لحياة هذا الاستاذ نقلا عن اوثق المصادر

نشأ توفيق افندي صباغ موسيقيا. وهو منذ حداثته بل منذ طفولته يطرب لكل لحن جميل. وقد تقلد وهو لا يزال غلاماً وظيفة مرتل في مدرسة الروم الكاثوليك بحلب في سنة ١٩٠٦ وهو لا يزال غلاما وهناك درس الموسيقى اليونانية وقواعدها وعلاماتها الموسيقية المسماة (بصالتيكه) فبرع فيها جميعا واتقنها واصبح بعد مرور سنتين (المرتل) المفرد الاول اذا كان ممن امتازوا ايضا بموهبة الصوت الجميل .

ثم اندمج بعد ذلك في سلك الفرقة الموسيقية لتلك المدرسة فتعلم العلامات الموسيقية الافرنجية (النوته) مع العزف على (الكلارينيت) من طبقة (مي) فبرع فيها وما لبث ان اصبح اليد اليمنى لرئيس تلك الفرقة .

وفي سنة ١٩٠٨ بدأ في درس الكمانجه . وحكي عنه انه في بادىء الامركان يدهش كلما ابصر عازفا

بتلك الآلة ويسأل نفسه قائلا : عجباً ! اجميع تلك النغم يخرج من اوتار اربعة ؟ ....

ولم يكن يخطر في باله انه سيكون يوما من الايام فى طليعة العازفين بها وانه سيلقب بسلطانها وانه سيكتفي بوتر واحد من اوتارها فيعزف عليه كبريات الالحان والمعزوفات

ولما كان الاستاذ يتقن فن الحساب ومسك الدفاتر (الدوبيا العربية) فضلا عن المامه باللغة الفرنسية فقد توظف في احد المتاجر الكبيرة وفي ذات الوقت تطوع من تلقاء نفسه لخدمة فن الموسيقى فبدأ يلقي دروساً في الكمانجة على بعض طلابها ولم يكن بعد اتخذ الموسيقى كمهنة خاصة له .

ثم حضر في سنة ٩١٢ الى مصر فسمعه أهلها ورجال الفن فيها فأعجبوا به وأشاروا عليه ان يندمج في سلك رجال المهنة. فدفعه شغفه بالموسيقى ورغبته في ان يبلغ فيها الشأو البعيد ان يقبل ذلك الاقتراح فانضم في باديء الامر الى تخت الاستاذ الكبير محمد افندي العقاد القانوني الاشهر ثم عمل في تخوت مصرية أخرى .

وعند شبوب الحرب العظمى في سنة ١٩١٤ رحل الى السودان حيث مكث سنتين للاشتغال في التجارة .

ثم عاد الى مصر وعاد الى مهنة الكمانجة واستمر على ذلك الى ان انشئت نقابة الموسيقيين فانتخب عضواً في مجلس ادارتها . تلك النقابة التي لم تكد تتكون حتى انحلت واصبحت بعد زمن قليل في عالم الغيب :

وقد أحيت تلك النقابة عند نشأتها ليلة موسيقية كبرى لصندوقها الخاص فاشترك فيها جميع الموسيقيين من مغنين وعازفين. وكانت تلك هي المرة الاولى رأت مصر فيها أكبر حلقة اجتمع فيها أكبر عدد من رجال الموسيقى . وقد تبارى في تلك الحفلة الكبرى رجال الغناء ورجال العزف فانتصر توفيق افندي صباغ انتصاراً باهراً على جميع من اشترك في تلك الحفلة من عازفي الكمانجة وكانوا كثيرين . ومنذ ذلك ظهرت مقدرته وابتدأت شهرته.

وفي سنة ١٩٢١ عاد الى وطنه حلب فاستقبله أهلها ورجال الفن فيها استقبالا باهراً اذ كانت أخبار تقدمه وشهرته وتفوقه قد سبقته اليهم . ولاهل حلب شغف كبير بالموسيقى وسمعة حسنة في عالم الفن .

وقد أقام في حلب أربع سنوات اكتسب في خلالها شهرة واسعة وقد أسس هناك مدرسة موسيقية تخرج فيها عدد كبير من التلامذة وانشأ فرقة موسيقية وتربه (اوركستر) من عشاق الفن كانت تدعى الى أكبر وأفخر الحفلات :

وقد رحل الاستاذ عن حلب في العهد الاخير على اثر مصيبة عائلية وهبط دمشق فاحتفى به اهلها واقاموا له حفلات التكريم وقد تجول في عواصم سوريا وفلسطين فكان موضوع الاكرام والاعجاب في كل مكان وهو اليوم في دمشق وقد عقد النية على ان ينشيء فيها ناديا للموسيقى سدد الله خطواته وسلك به سبيل التوفيق .

وقد لحن الاستاذ جملة من البشارف والسماعيات الجميلة من ضمنها ذلك البشرف التوفيقي الذي جعلناه حلية هذا العدد .

من

كتاب الموسيقى

تأليف

ابي النصر محمد بن محمد الفارابي

فصل فى الرباب

ولنقل الآن في الرباب وهذه الآلة فهي أيضاً من الآلات التي يستخرج نغمها بقسمة الاوتار التي تستعمل فيها. فربما استعمل فيها وتر واحد. وربما استعمل اثنان متساوياً الغلظ. وربما استعمل وتران متفاضلا الغلظ. ويجعل أزيدهما غلظة حاله فيهذه الآلة كحال المثلث في العود. وحال الانقص غلظاً في هذه الآلة كحال المثنى في العود. وكثيراً ما يستعملون فيها أربعة اوتار ويجعل اثنان منها على غلظ مثاني العيدان واثنان منها غلظهما قريب من غلظ مثالث العيدان وربما استعمل فيها مثلث واحد ومثنيان. والافضل أن يقرن بكل واحد منهما ما تصير به نغمته افخم. وفي اسفلها قائمة على خلقة زبيبة الطنبور ثم حال أوتارها وحواملها في سلوك أوتارها على التوازي قريب مما وصفناه في الطنبور الخراساني. وقد جرت عادة مستعمليها على الاكثر أن يستخرجوا نغمها في أماكن من أوتارها معلومة عندهم بالنغم التي اعتادوا سماعها منها من غير أن يحدّوا تلك الاماكن بدساتين. لكن يتحرّون عند استعمالهم لها أن يضعوا أصابعهم من أوتارها على الامكنة التي تخرج منها النغم المعتادة عندهم. فاول تلك الامكنة مكان السبابة وهو على تسع مابين الانف الى الحاملة. والثاني مكان الوسطى وذلك على سدس مابين الانف وبين الحاملة. والثالث مكان البنصر وهو على تسع مابين مكان السبابة وبين الحاملة. والرابع مكان الخنصر وهو على عشر مابين مكان البنصر وبين الحاملة. وليكن على مثلث الرباب حرف (ا ـ ب) وعلى مثناه حرفا (ج ـ د) وعلى السبابة من الوترين (هـ ـ ز) وعلى الوسطى منهما (ح ـ ط) وعلى البنصر منهما (ك ـ ل) وعلى الخنصر منهما (م ـ ن). فبعد (ا ـ هـ) في نسبة كل وثمن كل. فهو اذن بعد طنيني وبعد (ا ـ ح) في نسبة كل وخمس كل و (هـ ـ ك)

هـ ح ك م
ا ب
ج د
ز ط ل ن

بعد طنيني . و (ك ـ م) في نسبة كل ّ وتسع كل ّ

فاذاً بعد (هـ ـ م) في نسبة كل وربع كل . واذافضلنا بعد (ا ـ هـ) من بعد (ا ـ ح) بقي بعد (هـ ـ ح) في نسبة ثمانية وأربعين الى خمسة وأربعين الخ .

وقد يمكن في هذه الآلة بحسب ماتوطأ فيها ان يزاد فيها زيادة يسيرة تصير بها اكمل مما هي عليه وذلك انا ان جعلنا أسفل من مكان أصبعي (م) و (ن) مكان أصبعين آخرين وهما (س) و(ع) وذلك على ثلث كل واحد من الوترين . وأضفنا الى ذلك مكانين آخرين وهما (ف) و (ص) . وجعل اما (ف) فعلى قريب من منتصف مابين (ك) وبين (م) وأما (ص) فعلى قريب من منتصف مابين (ل) وبين (ن) كان حينئذ بعد (ا ـ س) الذي بالخمسة . وبعد (ا ـ ف) الذي بالاربعة . ولنعد وتريْ (ا ـ ب) و (ج ـ د) ونرتب فيهما أمكنة الاصابع المعتادة وأمكنة الاصابع التي زدناها نحن . فيكون بعد (م ـ س) في نسبة كل وخمسة عشر جزءاً من كل وهو أصغر ابعاد المتصل الاوسط. فيصير بعد (هـ ـ س) الذي بالاربعة الخ .

هـ ح ك ف م س

ا ــــــــــــــــــــــــــــــــ .....ـ ب

ج ــــــــــــــــــــــــــــــــ ....ـ د

ز ط ل ص ن ع

وتسوية هذه الآلة فقد يمكن على انها كثيرة . واشهر تسوياتها ان تسوى على الوسطى المشهورة وذلك ان نحزق وتر (ج ـ ل) حتى تساوي نغمة مطلقه نغمة (ح) التي هي نغمة وسطاه المشهورة . واذا سويت هذه التسوية لم يوجد شيء في نغم (ز ـ ط ـ ل ـ م ـ ن ـ ع) من (ج ـ د) في شيء من الامكنة المشهورة التي بين مكان (ح) الى (س) لكن يقع بعضها فيما بين اماكن الاصابع التي اعتادها المستعملون للآلة . وبعضها يقع اسفل من (س) الخ

وقد يسوى أيضاً على البنصر المشهورة وهو ان تسوي بين نغمة مطلق (ج ـ د) وبين نغمة(ك). وقد تسوي أيضاً على الخنصر المشهور، وذلك ان تسوى بين نغمة مطلق (ج ـ د) وبين نغمة (م) الخ .

وهذه التسويات الثلاث هي معلومه عندهم واكثرها واشهرها هي الاولى . وظاهر انها اذا سويت هذه التسويات التي ذكرت لم يمكن ان تساوق بهذه الآلة العود لا مساوقة كاملة ولا قريبة من الكمال ولا متوسطة لكن مساوقة ناقصة جداً

واذا اردنا ان نساوق بها العود مساوقة اكمل من مساوقة التسويات التي سلف ذكرها حزقنا وتر (ج ـ د) حتى تساوي نغمة مطلقه نغمة (ف) الخ


(خانه ٣)
تسليم
تسليم
(خانه ٤)
تسليم
(روضة البلابل)



سماعي حجاز كاركردي
(طاطيوس افندي)
♪ = 132
3
تسليم
1
(١)
6
3
2
(٢)
(خانه ٢)



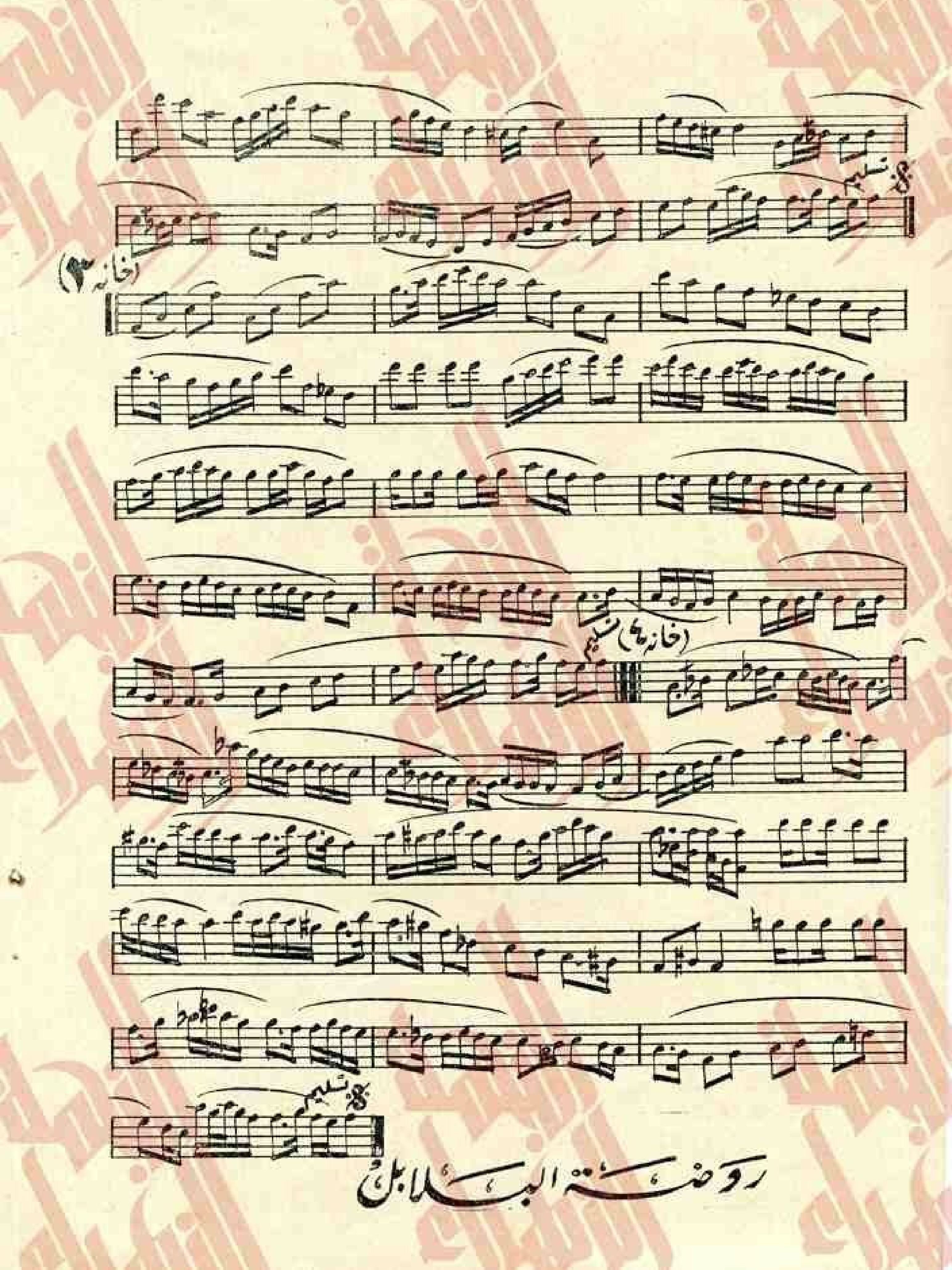
سماعي سوزناك

(لطانبوس افندي)

♪ = 132



(في النوتة الشرقية يكون العمل بالسي نصف بمول (سيكاه) بدل من السي Si ما خلا العلامات الواردة تحتها نقطتان فتكون نيم بوسليك)



تسليم
(خانة ٣)
(خانة ٤)
تسليم
تسليم
روضة البلابل

بشرف عجم

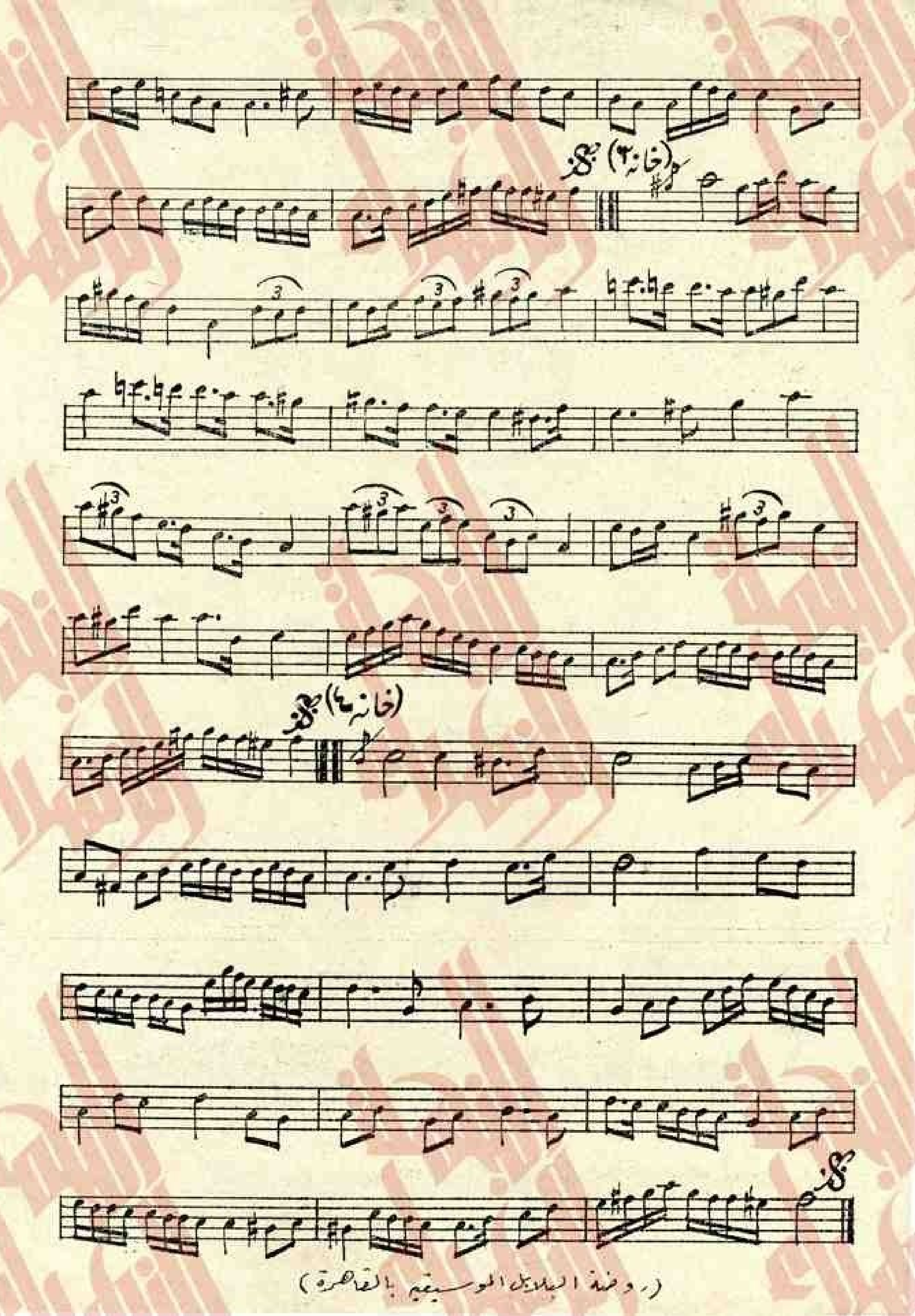
(کردانسی)

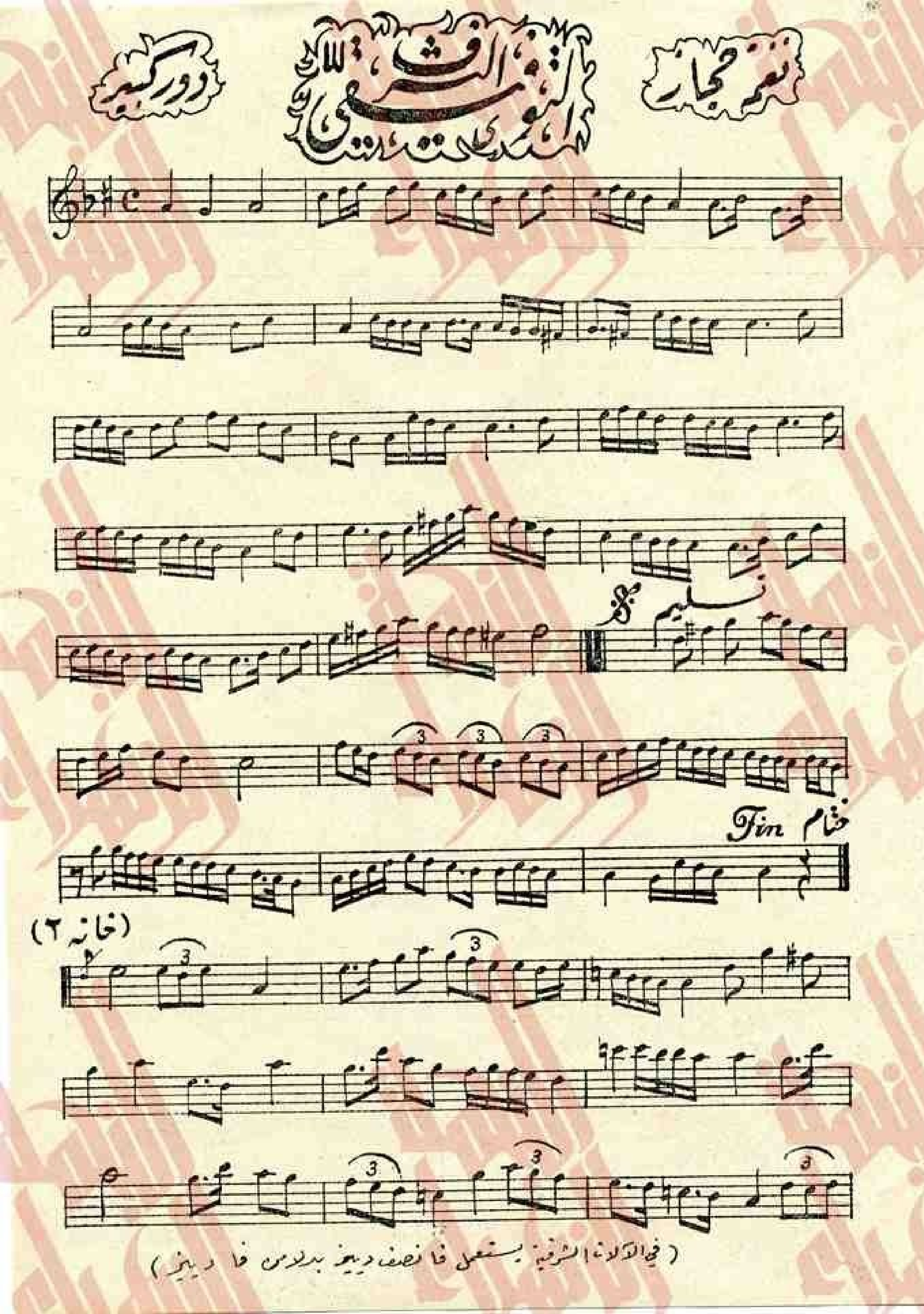
(بتمهل)

تسلیم 8

(خانه ۲) ختام Fin

٥


(خانة ٣)
(خانة ٤)
(روضة البلابل الموسيقية بالقاهرة)

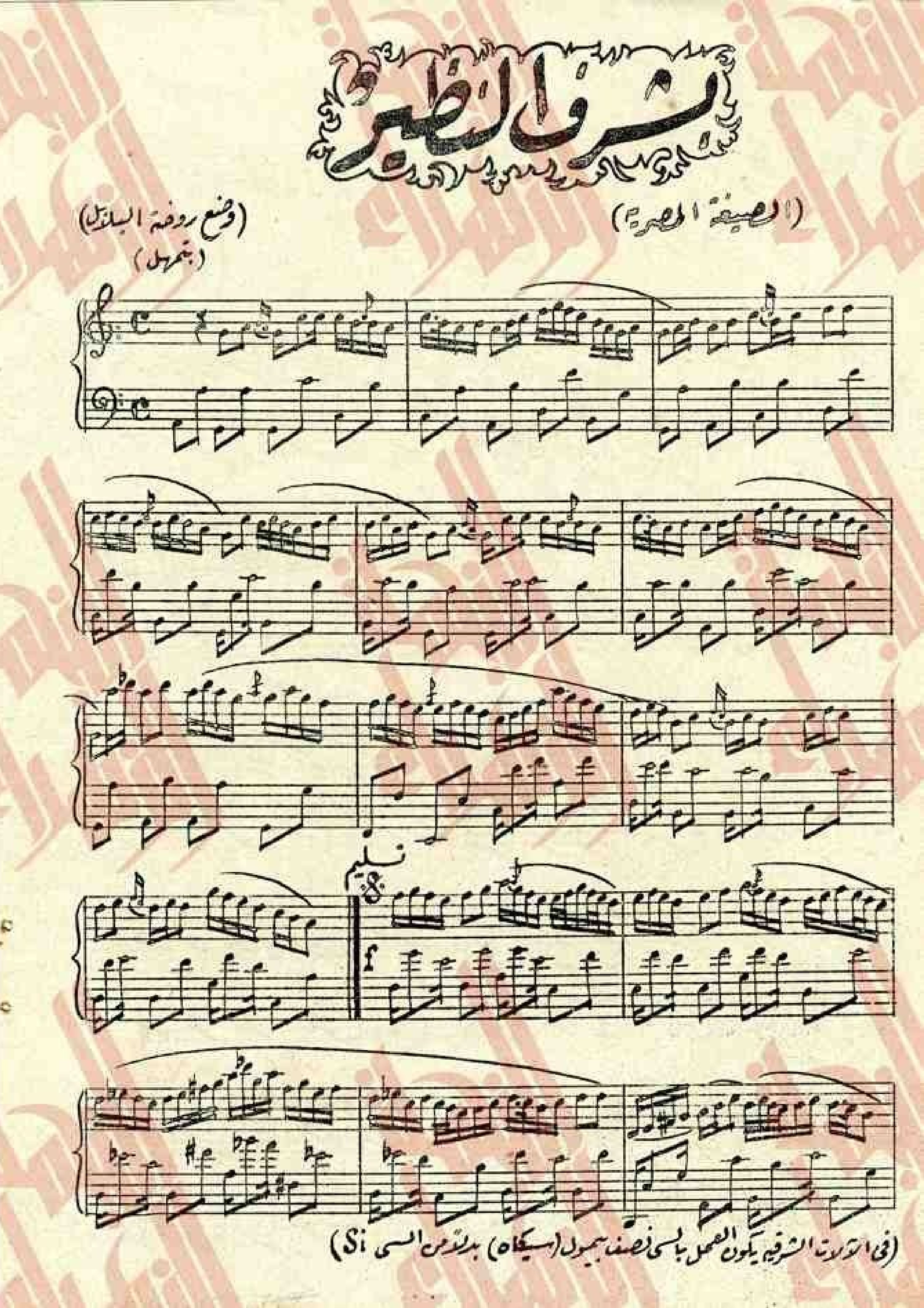


نغمة حجاز
دور كبير
تسليم
Fin ختام
(خانة ٢)
(في الآلات الشرقية يستعمل فا نصف دييز بدلا من فا دييز)


Fin ختام
(خانه ۲)
تسليم
(خانه ۳)


P
P
f
ff
tr.
تسليم


tr
(خانه٤) تسليم


بشرف الطير
(الصيغة المصرية)
(وضع روضة البلابل)
(مجهول)
تسليم
(في الآلات الشرقية يكون العمل بالسي نصف بيمول (سيكاه) بدلاً من السي Si)

(٢٠)

المدرج الموسيقي الاعظم

سبق ان قلنا في الصفحة ١٦ مادة (١٠) ان البعد الاعظم الكائن بين الحدين المتناهيين للسلم الموسيقي العام يشتمل على ٦٤ درجة صوتيه

فاذا شئنا ان نمثل هذا السلم الموسيقي العام بمدرج موسيقي واحد(Portée musicale) وجب ان نجعل ذلك المدرج ٣٢ سطراً

ووجب ايضاً ان يسمى هذا المدرج بالمدرج الموسيقي الاعظم

ففي هذا المدرج الضخم يكون السطر الاول الكائن في الاسفل مستقراً للدرجة الصوتية الاولى من السلم الموسيقي العام

وهذه الدرجة تسمى : دو (Do)

وهذا الدو هو الذي يصدر عن ٣٢٫٣ ذبذبة في الثانية الواحدة (١) وهو الحد الادنى في الغلظة للتكوين الصوتي الموسيقي .

ويكون الفراغ الاعلى الكائن بعد السطر الثاني والثلاثين منه مستقراً للدرجة الصوتية الاخيرة من السلم الموسيقي العام

وهذه الدرجة هي الرابعة والستون من ذلك السلم وتسمى (دو) ايضاً ولكنه (الدو) العاشر اي الجواب التاسع (للدو) الاول والذي يصدر عن ١٦٥٥٢ ذبذبة في الثانية الواحدة وهو الحد الاقصى في الحده للتكوين الصوتي الموسيقي

(ملحوظة) يصدر الصوت الاول من المدرج الموسيقي العام عن ٣٢ ذبذبة في الثانية الواحدة ويتكون المدرج الموسيقي الاعظم من ٣٢ سطراً و٣٢ نهراً ويشبه هذا الاتفاق للاتفاق الكائن بين عدد اسماء الابجدية الموسيقية وعدد علامات المقادير الزمنية فكلاهما سبعة .

---

(١) فيما سبق اكتفينا بذكر عدد الذبذبات الصحيحة اما هنا فنذكر الكسور ايضاً بكل دقة وننتهز هذه المناسبة لنصحح عدد الذبذبات الوارد في الصحيفة ١٦ مادة (١٠) فقد ذكر هناك ٨١٩٢ وصحته ٨٢٧٦ .

(٢١)

المدرج الموسيقي الكبير

يشتق من المدرج الموسيقي الاعظم المكون من ٣٢ سطراً مدرج موسيقي آخر مركب من احد عشر سطراً اسميناه بالمدرج الموسيقي الاكبر

اسباب انشاء هذا المدرج

لما كان السلم الموسيقي الاعظم مركب من ٦٤ درجة

ولما كانت مقدرة الحنجرة البشرية محدودة بالتقريب ولم تكن مساحة الاصوات في الرجال والنساء والاطفال تتجاوز قديما ثلاثة وعشرين درجة صوتيّة بالتقريب

ولما كانت مساحة الآلات الموسيقية أيضاً المستعملة في ذلك العهد سواء ذات الاصوات الغليظة أو الحادة لاتتجاوز كذلك تلك الثلاث والعشرين درجة. فكأن الالات الموسيقية لم تكن تصنع الا على قدر حاجة الاصوات البشرية

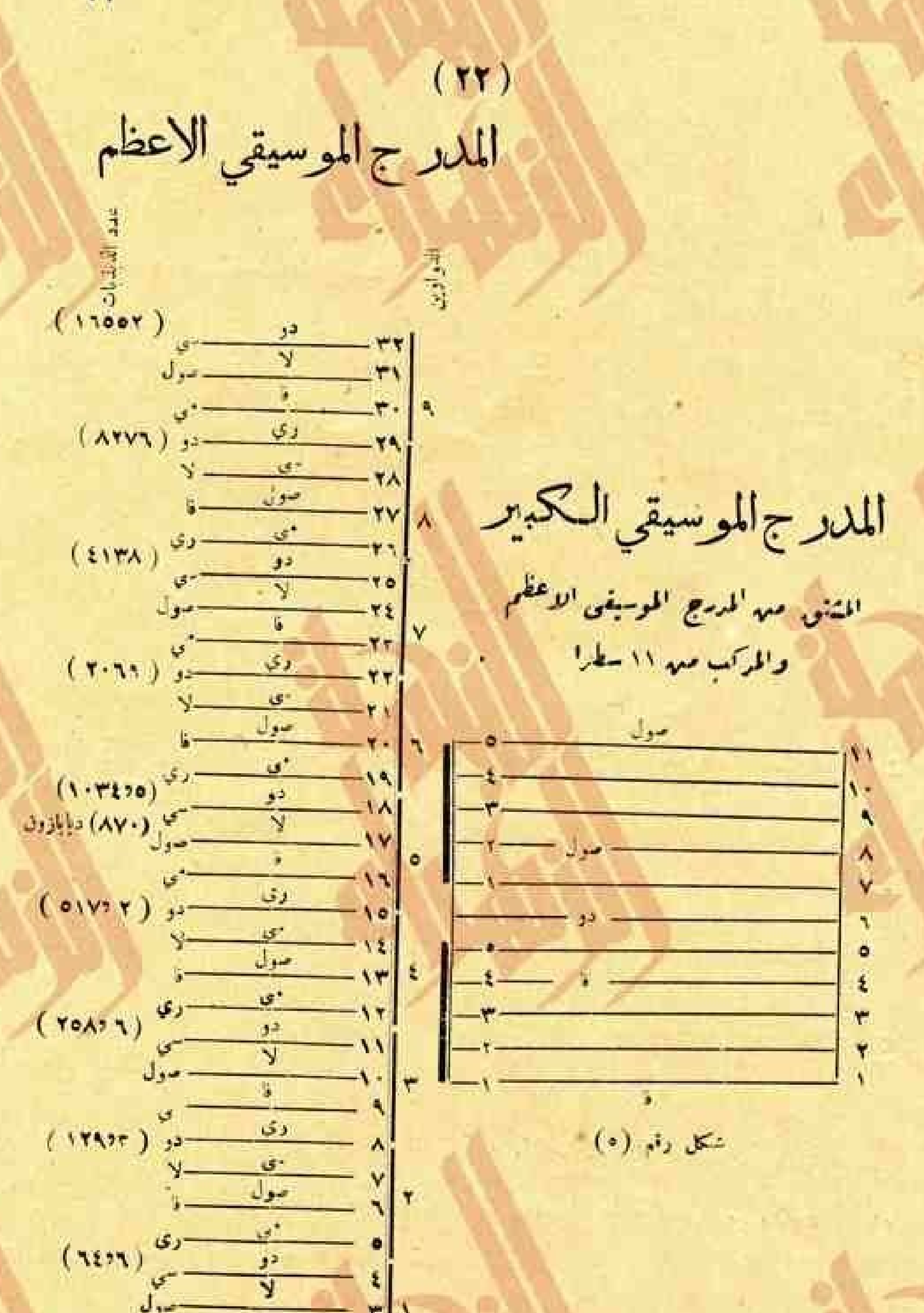
ولما كان من المحال استعمال المدرج الموسيقي الاعظم ذي الاثنين والثلاثين سطرا نظرا لعجز الاصوات البشرية والآلات الموسيقية عن الوصول الى حدّيه الادنى والاقصى. فقد أخذ من المدرج الموسيقي الاعظم (المركب من ٣٢ سطراً) وفي المكان الموافق منه لتلك الاصوات البشرية والآلية القدر الكافي من السطور لسد حاجة تلك الاصوات

فكان عدد الاسطر اللازم لذلك احدعشر سطراً أنشيء منها ذلك المدرج الموسيقي الكبير

وكان السطر الاول من ذلك المدرج هو السطر العاشر من المدرج الموسيقي الاعظم. والسطر الاخير منه هو السطر العشرين وهذا مثال:

(٢٢)

المدرج الموسيقي الاعظم



شكل رقم (٤)

المدرج الموسيقي الكبير

المشتق من المدرج الموسيقي الاعظم
والمركب من ١١ سطرا

شكل رقم (٥)

(٢٣)

ذكر في المادة(١٢) ان عدد المدرجات الموسيقية ستة

فهذه المدرجات تسمى المدرجات الصغيرة لانها تتركب من خمسة اسطر فقط

وكما اشتق المدرج الموسيقي الكبير من المدرج الموسيقي الاعظم ذي ال ٣٢ سطر فقد اشتقت تلك المدرجات الستة الصغيرة من المدرج الموسيقي الكبير ذي الاحد عشر سطراً

(تنبيه) تقرأ العلامات الموسيقية من اليسار الى اليمين

مدرج مفتاح الصول

(٢٤)

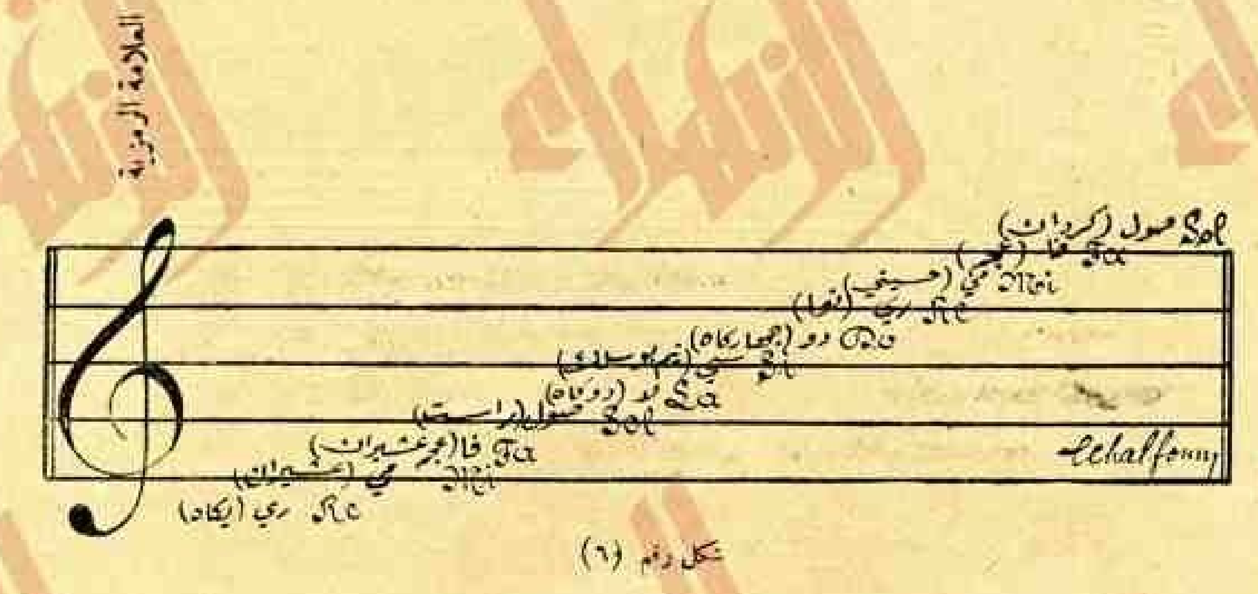
مدرج مفتاح (الصول) في علم العلامات الموسيقية هو اهم المدرجات الستة من حيث كثرة الاستعمال .

فهو يستعمل لكتابة الاصوات الموسيقية ذات الطبقات الحادة

ويستعمل عامة لكتابة الالحان (الميلوديا)

والخمسة الاسطر التي يتكون منها هذا المدرج هي الخمسة الاسطر العليا من المدرج الموسيقي الكبير .

فيكون السطر الاول منه هو السطر السادس من المدرج الموسيقي الكبير والسطر الخامس منه هو السطر الحادي عشر من ذلك المدرج وهذا مثال منه مع ما يقابله من اسماء الاصوات في السلم الموسيقي الشرقي ومراكزها في العود أيضا لزيادة الفائدة .



شكل رقم (٦)

ويميز هذا المدرج عن سواه من المدرجات بالعلامة الرمزية الواردة في اوله من جهه اليسار يليها نقطتان على جانبي السطر الثاني الغرض منهما الادلال على ان ذلك السطر هو الخاص بطبقة الصول المقصودة بعلامة المفتاح الرمزية .

مدرج مفتاح الفا

(٢٥)

يتبع مدرج مفتاح (الفا) مدرج مفتاح (الصول) في الاهمية من حيث الاستعمال . وله عند الافرنج في بعض الاحيان اهمية تفوق اهمية مفتاح (الصول)

فهو يستعمل لكتابة الاصوات الموسيقية ذات الطبقات الغليظة

وله الشأن الاعظم في (الارمونيا) علم الاصحاب وقد اختص بما يكتب لليد اليسرى فى كل ما يكتب لآلة البيانو

والخمسة الاسطر التي يتكون منها هذا المدرج هي الخمسة الاسطر السفلى من المدرج الموسيقى الكبير . وهذا مثال منه



(شكل رقم ٧)

ويميز هذا المدرج ايضاً عن سواه بالعلامة الرمزية الواردة في اوله من اليسار يليها نقطتان على جانبي السطر الرابع للدلالة على ان ذلك السطر هو (الفا) المقصود بالعلامة الرمزية

المدرجات الاربعة لمفتاح الدو

(٢٦)

يلي المدرجين الذين سبق شرحهما اربعة مدرجات جميعها خاصة بالطبقات الوسطى . وتسمى بمدرجات مفتاح (الدو) وهي تستعمل للغناء وللآلات على السواء

(ملحوظة) لقد تناول مدرج مفتاح (الصول) الخمسة الاسطر العليا من المدرج الموسيقي الكبير وتناول مدرج مفتاح (الفا) الخمسة الاسطر السفلى منه فلم يبق من ذلك المدرج غير السطر الاوسط الخاص بطبقة (الدو) كما يظهر من المثال رقم (٥) فهذا السطر هو نقطة الارتكاز لمدرجات مفتاح (الدو) الاربعة

المدرج الاول لمفتاح الدو

(٢٧)

المدرج الاول لمفتاح (الدو) هو الذي يكون السطر الاول منه مركزاً لطبقة (الدو) التي صدر عن ٥١٢ر٢ ذبذبة في الثانية الواحدة . وهذا مثال منه ·



(شكل رقم ٨)

والخمسة الاسطر التي يتكون منها هذا المدرج هي : السادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر من سطور المدرج الموسيقي الكبير

المدرج الثاني لمفتاح الدو

(٢٨)

المدرج الثاني لمفتاح (الدو) هو الذي يكون السطر الثاني منه مركزاً لطبقة الدو ذاتها التي تصدر أيضاً عن ٢٦٢،٥١ ذبذبة في الثانية الواحدة وهذا مثال منه :



(شكل رقم ٩)

والخمسة الاسطر التي يتكون منها هذا المدرج هي الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع من سطور المدرج الموسيقي الكبير

(تنبيه) : لقد استغنى الافرنج عن هذا المدرج بوجود الثلاثة المدرجات الاخرى لمفتاح الدو فهم لايستعملونه الا في تغيير الطبقة (Transposition) كما سبق لهم أيضاً ان استغنوا عن مدرج لمفتاح (الصول) كان مركز (الصول) فيه على سطره الاول وعن مدرج لمفتاح (الفا) كان مركز (الفا) فيه على السطر الثالث منه .

المدرج الثالث لمفتاح الدو

(٢٩)

المدرج الثالث لمفتاح (الدو) هو الذي يكون السطر الثالث منه مستقراً لطبقة الدو ذاتها التي تصدر عن ٢٦٢،٥١ ذبذبة في الثانية الواحدة . وهذا مثال منه :



(شكل رقم ١٠)

والخمسة الاسطر المركب منها هذا المدرج هي الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن من سطور المدرج الموسيقي الكبير.

المدرج الرابع لمفتاح الدو

(٣٠)

المدرج الرابع لمفتاح (الدو) هو الذي يكون السطر الرابع منه مستقراً لطبقة (الدو) ذاتها التي تصدر عن ٥١٢،٢ ذبذبة في الثانية الواحدة. وهذا مثال منه:



(شكل رقم ١١)

والخمسة الاسطر المركب منها هذا المدرج هي الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع من المدرج الموسيقى الكبير.

وتميز هذه المدرجات الاربعة عن مدرجي الصول والفا بالعلامة الرمزية الخاصة بها التي وردت في أولها من جهة اليسار.

وتميز فيما بينها بحسب موقعها من الاسطر.

فاذا كان مكانها بحيث يمر في وسطها السطر الاول من المدرج كان هذا هو المدرج الاول لمفتاح الدو.

واذا كان مكانها بحيث يمر في وسطها السطر الثاني من المدرج كان هذا هو المدرج الثاني لذلك المفتاح.

وذلك يكون شأنها في السطر الثالث والرابع أيضاً

(٣١)

ولكي تظهر النسبة وتتضح الصلة بين تلك المدرجات الموسيقية جميعاً نقدم الرسم الآتي:



(شكل رقم ١٢)

الاسطر الاضافية للمدرجات الموسيقية

(٣٢)

ولو ان المدرجات الموسيقية تتركب من خمسة اسطر ولكن يجوز عند الحاجة استعمال اسطر اضافية .

فاذا بلغنا في الصعود السطر الخامس وانهينا الى الفراغ الاعلى وابتغينا المزيد امكن لنا ان نضيف اسطراً على قدر حاجتنا في الصعود

وكذلك في حالة الهبوط فبعد استعمال الفراغ الاسفل يمكن لنا ان نضيف اسطراً على قدر حاجتنا في الهبوط . وهذا مثال

(شكل رقم ١٣)

ولا تخط هذه السطور الاضافية على طول المدرج بل يكتفى فيها بان تكون على قدر حاجة العلامة الموسيقيه كالمثال الآتي



(شكل رقم ١٤)

وسواء من الجانب الاعلى أو من الجانب الاسفل فهذه الاسطر تعتبر بحسب ترتيبها بعد الخمسة الاسطر الاصلية .

فاذا كانت من جهة الصعود يقال : السطر الاضافي الحادّ الاول ثم الثاني ثم الثالث الخ .

واذا كانت من جهة الهبوط يقال : السطر الاضافي الغليظ الاول ثم الثاني ثم الثالث الخ .

المفاتيح

أو

علامات رموز المدرجات الموسيقية

(٣٣)

وظيفتها واهميتها

(١) تمييز المدرجات فيما بينها

(٢) تعريف الطبقة الصوتيه في المدرجات من حيث هي غليظة أو متوسطة أو حادة

(٣) تعيين مراكز الاصوات الموسيقية على الاسطر وفي الانهار

(٤) تقرير اسماء تلك الاصوات

وعلى ذلك فلا فائدة مطلقا من مدرج موسيقي خالٍ من علامته الرمزية (المفتاح)

اصل الرموز الموسيقية

(٣٤)

لقد اتضح مما مر شرحه ان لتلك الرموز ثلاثة اشكال مختلفة . فالاصل في هذه الاشكال

ثلاثة حروف من حروف الهجاء الافرنجية

فالشكل المستعمل رمزاً لمدرج الطبقة الغليظة أي لمفتاح (الفا) اصله حرف (F)
والشكل المستعمل رمزاً لمدرجات الطبقة المتوسطة أي لمفتاح (الدو) اصله حرف (C)
والشكل المستعمل رمزاً لمدرج الطبقة الحادة أي لمفتاح (الصول) اصله حرف (G)

سبب تشوية هذه الحروف

(٣٥)

كان سبب تشوية هذه الحروف الثلاثة وتغييرها بشكلها الحالي امية الموسيقيين في العصور الاولى التي انشئت فيها العلامات الموسيقية

ولقد كان في امكان المتعلمين من اساتذة الفن اصلاح الخطأ والرجوع الى الاشكال الصحيحة الاصلية لتلك الحروف ولكنهم عملوا بقاعدة الخطأ المشهور خير من الصحيح المهجور

لماذا استعملت تلك الثلاثة الحروف

(كرموز المفاتيح الموسيقية)

(٣٦)

فى البدء كانت العلامات الموسيقية هي السبعة الاولى من حروف الهجاء الافرنجية كما سبق القول في الكلام عن اصل العلامات الموسيقية

ولما تغير الاصطلاح القديم حلت اسماء العلامات مكان الحروف

A	B	C	D	E	F	G
La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
لا	سي	دو	ري	مي	فا	صول

تنبيه : كانت الشعوب السكسونية قديماً تعتبر (نغمة الماجور La gamme majeure) هي الاصل و (المينور La gamme mineure) الفرع . لذلك كان السلم الموسيقي عندهم يبدأ من (لا LA) وينتهي الى (لا LA) ولذلك قابل حرف (A) عندهم علامة (لا) فيما بعد.

ولما تقدمت الشعوب المغولية واللاتينية وارتقت قلبت ذلك النظام القديم وعكست القاعدة واعتبرت (الماجور) الاصل (والمينور) الفرع . لذلك بدأ السلم الموسيقي عندهم من (دو) وانتهى الى (دو)

وكان عند القوم قديماً ثلاثة مراكز موسيقية اساسية

الاول وهو المصدر هو (الدو) الكائن في السلسلة الصوتية المتوسطة والذي يقع في السطر المتوسط (السادس) من المدرج الموسيقي الكبير

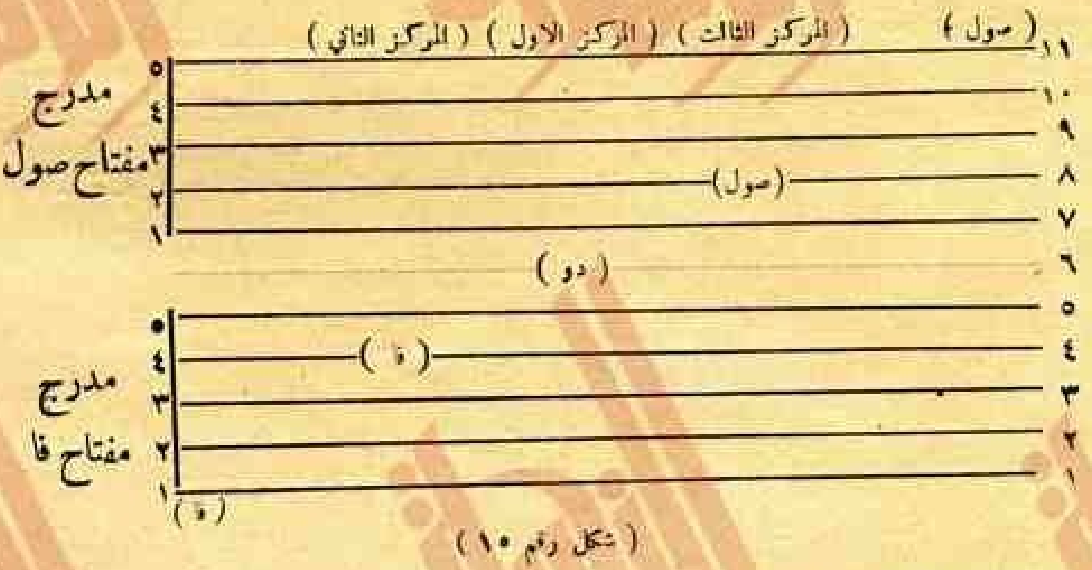
والثاني هو (الفا) الكائن في السلسلة الصوتية الغليظة والذي يقع في السطر الرابع من المدرج الموسيقي الكبير او مدرج مفتاح (فا)

والثالث هو (الصول) الكائن في السلسلة الصوتية الحادّة والذي يقع في السطر الثامن من المدرج الموسيقي الكبير وفى السطر الثاني من مدرج مفتاح (صول)

ولما كان النظام النغمي عند الافرنج مبني على قاعدة البعد ذي الخمس (Inetervalle de Quinte) كان البعد بين تلك المراكز الثلاثة من هذا النوع

ويظهر جميع ذلك في الشكل الآتي :

المدرج الموسيقي الكبير



(شكل رقم ١٠)

فلما انشئت المدرجات الصغيرة ودعت الحاجة الى وضع علامات رمزية استعملت الثلاثة

الحروف الهجائية التي تقابل اسماء تلك الثلاثة المراكز الموسيقية لتميز المدرجات عن بعضها بعضاً
فكان حرف ($\mathcal{F}$) الذي كان قديماً يقابل (الفا) رمزاً لمدرج مفتاح (الفا)
وحرف ($\mathcal{C}$) الذي كان قديماً يقابل (الدو) رمزاً لمدرجات مفتاح (الدو)
وحرف ($\mathcal{G}$) الذي كان قديماً يمثل (الصول) رمزاً لمدرج مفتاح (الصول)

مصدر اسماء العلامات الموسيقية السبع

٣٧

(انشودة ماري حنا)

Hymne de Saint Jean

اوت	Ut	(١)	Ut que-ant la-xis
ري	Re	(٢)	Re - so - na - re fi - bris ,
مي	Mi	(٣)	Mi - ra ges - to - rum ,
فا	Fa	(٤)	Fa - mu - li tu - o - rum
صول	Sol	(٥)	Sol - ve pul - lu _ ti
لا	La	(٦)	La - bi - i re - a - tum
سي	Si	(٧)	Sanc - te Jo - an . nes

هذه انشودة دينية باللغة اللاتينية اشتملت على سبع شطرات

فالمقطع (Ut اوت) الوارد في اول الشطرة الاولى وقد استبدل (بدو Do) تسهيلا للنطق والمقطع الاول من كل من السطر الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس أي Re , Mi , Fa , Sol , La ثم الحرفان الاولان من اسم القديس المكون للشطرة السابعة تلك هي السبعة الاسماء المستعملة في العلامات الموسيقية



علامات المقادير الزمنية

الصوت والزمن

(٣٨)

تتكون الموسيقى من عنصرين :

(١) العنصر الصوتي

(٢) العنصر الزمني

فالعنصر الصوتي في الموسيقى هو المادة الموسيقية والعنصر الزمني لها هو المادة الفنية

وكما ان الاصوات لا تكون موسيقية الا اذا ائتلفت كذلك المقادير الزمنية لا تكون فنية الا اذا انتظمت وتناسبت

ولكي تكتب تلك المقادير الزمنية على اختلاف كمياتها بانتظام وتناسب ويحدد لكل صوت المدة التي يجب ان يستغرقها من الوقت وضعت علامات الكميات الزمنية

وهذه العلامات قسمان :

(١) قسم العلامات الاساسية

(٢) قسم العلامات الفرعية او الاضافية

العلامات الاساسية للمقادير الزمنية

(٣٩)

العلامات الاساسية سبع هي :

(١) المستديرة		الروند	La Ronde
(٢) البيضاء		البلانش	La Blanche
(٣) السوداء		النوار	La Noire
(٤) ذات السن الواحد		الكروش	La Croche
(٥) ذات السنين		الدوبل كروش	La Double Croche
(٦) ذات الثلاثة الاسنان		التريبل كروش	La Triple Croche
(٧) ذات الاربعة الاسنان		الكوادريبل كروش	La Quadruple Croche

شكل رقم (١٦)

النسب بين هذه العلامات

(الروند أو المستديرة)

(٤٠)

وهي العلامة الاولى في الترتيب والوحدة الكبرى بين تلك السبع العلامات من حيث المقدار الزمني. وتساوي ٢ من علامة البلانش. أو ٤ من علامة النوار. أو ٨ من علامة الكروش أو ١٦ من الدوبل كروش. أو ٣٢ من التريبل كروش. أو ٦٤ من الكوادريبل كروش.

(البلانش أو البيضاء)

(٤١)

وهى العلامة الثانية في الترتيب ومقدارها نصف الروند. وتساوي ٢ نوار. أو ٤ كروش أو ٨ دوبل كروش. أو ١٦ تريبل كروش. أو ٣٢ كوادريبل كروش

(النوار أو السوداء)

(٤٢)

وهي العلامة الثالثة في الترتيب ومقدارها نصف البلانش وربع النوار. وتساوي ٢ كروش أو ٤ دوبل كروش . أو ٨ تريبل كروش. أو ١٦ كوادريبل كروش .

(الكروش أو ذات السهم الواحد)

(٤٣)

وهي العلامة الرابعة في الترتيب. ومقدارها نصف النوار. أو ربع البلانش او ثمن الروند وتساوي ٢ دوبل كروش . أو ٤ تريبل كروش أو ٨ كوادريبل كروش .

(الدوبل كروش أو ذات السهمين)

(٤٤)

وهي العلامة الخامسة في الترتيب . ومقدارها نصف الكروش . أو ربع النوار . أو ثمن البلانش . أو نصف ثمن الروند . وتساوي ٢ تريبل كروش. أو ٤ كوادريبل كروش .

(التريبل كروش او ذات الثلاثة الاسنان)

(٤٥)

وهي العلامة السادسة في الترتيب ومقدارها نصف الدوبل كروش . أو ربع الكروش ، أو ثمن النوار أو ١/١٦ من البلانش ١/٣٢ من الروند وتساوي ٢ من الكوادريبل كروش

(الكوادريبل كروش او ذات الاربعة الاسنان)

(٤٦)

وهي العلامة السابعة والاخيرة في الترتيب والوحدة الصغرى بين السبع العلامات من حيث المقدار الزمني ، ومقدارها نصف التريبل كروش وربع الدوبل كروش وثمن الكروش. و ١/١٦ من النوار . و ١/٣٢ من البلانش . و ١/٦٤ من الروند .

النسبة الى «الروند» الوحدة الكبرى

(٤٧)

كوادريبل كروش اوذات ٤ الاسنان	تريبل كروش اوذات ٣ الاسنان	دوبل كروش اوذات السنين	كروش اوذات السن	نوار أو السوداء	بلانش أو البيضاء	روند أو المدورة
١/٦٤	١/٣٢	١/١٦	١/٨	١/٤	١/٢	١
الوحدة الصغرى						الوحدة الكبرى

(شكل رقم ١٧)

النسبة الى «الكوادريبل كروش» الوحدة الصغرى

(٤٨)

كوادريبل كروش	تريبل كروش	دوبل كروش	كروش	نوار	بلانش	روند
١	٢	٤	٨	١٦	٣٢	٦٤
الوحدة الصغرى						الوحدة الكبرى

(شكل رقم ١٨)

قاعدة

(٤٩)

ان النسبة بين المقادير الزمنية لهذه العلامات أو سواها من العلامات الفرعية التي ستتبعها لا تتغير أبداً

فاذا كانت الوحدة الزمنية بطيئة تناسبت جميع المقادير في البطء واذا كانت تلك الوحدة سريعة تناسب تلك المقادير في السرعة

المقدار الزمني للعلامات السبع

(٥٠)

ليس لهذه العلامات مقدار زمني محدد . بل يختلف ذلك باختلاف أنواع القطع الموسيقية فاذا كانت القطعة من النوع العسكري أو الحماسي أو مما يستعمل في بعض ضروب الرقص واشباه ذلك وجبت السرعة . وفي هذه الحالة كانت مدة الوحدة الزمنية لتلك العلامات أقل وأسرع مما لو كانت القطعة من النوع المحزن او الهادي او الديني واشباه ذلك.

وهكذا تختلف درجات السرعة أو البطء باختلاف نوع الموسيقى ومعناها وبحسب الغرض منها .

ففي الموسيقى العسكرية مثلا يساوي المقدار الزمني للروند اربع خطوات من خطى الجنود في سيرها . اذن فتساوي البلانش خطوتين . والنوار خطوة واحدة .

والخطوة تساوي ٢ كروش . او ٤ دوبل كروش . او ٨ تريبل كروش . او ١٦ كوادريبل كروش .

أما في الانواع المحزنة والدينية والهادئة واشباهها فتساوي في بعض الاحيان ضعفي هذا القدر بل تكون احياناً أشد بطأً من ذلك .

(٥١)

وعلى كل حال فيستحسن عند درس هذا العلم العمل بقاعدة الاعتدال والسير بدرجة متوسطة في السرعه

ففي هذه الحالة تساوي الروند اربع خطوات بطيئة كل خطوة تساوي ثانية واحدة

والبلانش تساوي خطوتين او ثانيتين

والنوار تساوي خطوه واحدة او ثانية واحدة

والكروش نصف ثانية والدوبل كروش ربع ثانية . الخ

النسبة الى الخطوة او الثانية

(٥٢)

نصف ثمن وحدة	ثمن وحدة	ربع وحدة	نصف وحدة	وحدة	وحدتين	٤ وحدات
١/١٦	١/٨	١/٤	١/٢	١	٢	٤
				(ثانية او خطوة)		

شكل رقم (١٩)

يظهر من ذلك ان وحدة المقادير الزمنيـة هي النوار اذ تساوي خطوة واحدة كاملة او مقداراً زمنياً صحيحاً يساوي ثانية

اذن (فالنوار) هي الوحدة الزمنية الصحيحة وهي نقطة الاتصال بين الكميتين الكبيرتين: البلانش والروند وبين الكميات الصغيرة: الكروش والدوبل كروش وما يليهما:

مثال لجميع النسب

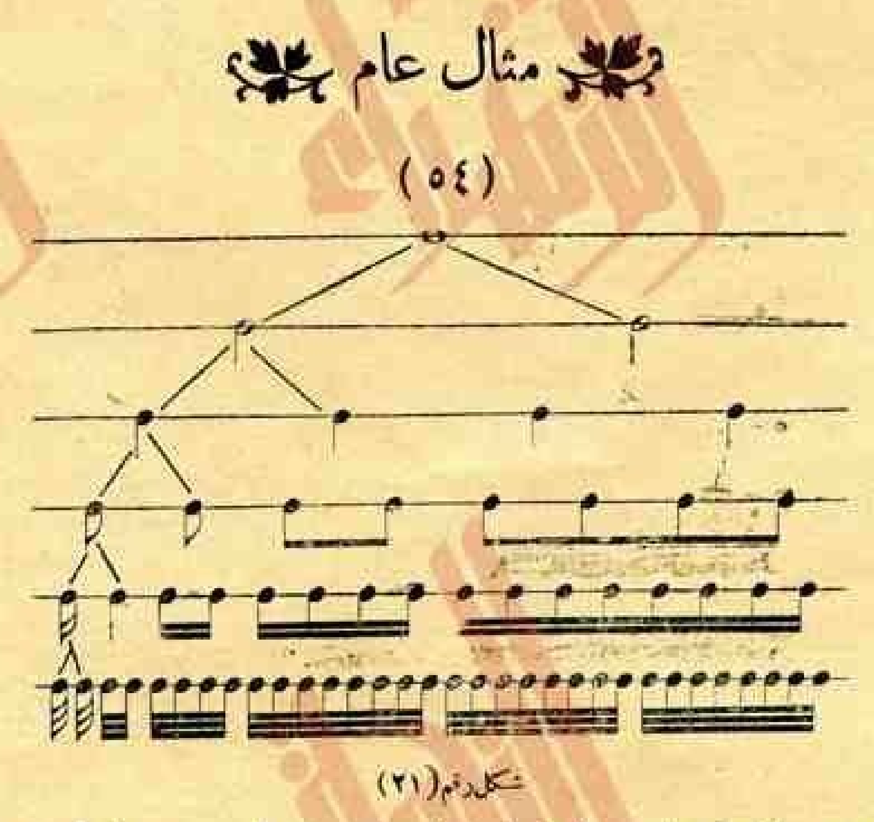
(٥٣)

الكمية الزمنية الصغرى ١/٦٤	١/٣٢	١/١٦	١/٨	١/٤ (الواحدة)	١/٢	١ الكمية الزمنية الكبرى
جزء ١	٢	٤	٨	١٦	٣٢	٦٤ جزء
١/١٦	١/٨	١/٤	١/٢	١ (ثانية او خطوة)	٢	٤

شكل رقم (٢٠)

مثال عام

(٥٤)



شكل رقم (٢١)

القاعدة فى كتابة علامات المقادير الزمنية الجزئية

(٥٥)

علامات المقادير الزمنية الجزئية هي :

الكروش والدوبل كروش والتريبل كروش والكوادريبل كورش

وتسمى مقادير جزئية لانها اجزاء مختلفة من الوحدة الزمنية الصحيحة كما سبق الشرح

ولما كان الميزان الموسيقي الاساسي (البسيط) مبنيا على قاعدة الوحدة الزمنية الصحيحة ولما كانت الالحان والمعزوفات الموسيقية المصنوعة على الميزان البسيط أو الوحدة البسيطة تتركب من وحدات زمنية كاملة وكان لهذه الوحدات عدد معين في كل لحن أو معزوفة كان من اللازم ان تكون تلك الاجزاء الزمنية على اختلاف مقاديرها في مجموعها متممة لوحدات زمنية صحيحة

فلهذه الاسباب تقرر ان تكتب علامات المقادير الزمنية الجزئية متصلة في مجموعات تساوي كل منها وحدة زمنية صحيحة :

فالكروش لانها نصف الوحدة اي نصف النوار في الكمية الزمنية لا تكتب منفصلة بل وجب

ان تكتب متصلة بكروش اخرى كي يجتمع من مجموع العلامتين كمية زمنية تساوي وحدة صحيحة
والدوبل كروش لانها ربع (النوار) في الكمية الزمنية وجب ان يجتمع كل اربع علامات منها في مجموعة متصلة كي يساوي مجموع الاربع العلامات مقدار وحدة صحيحة .

كذلك التريبل كروش فكل ثمان علامات منها تساوي نوار أي وحدة زمنية واحدة اذن فيجب وصلها ثمانيات ثمانيات

كذلك السكوادريبل كروش فكل ست عشرة علامة توصل في مجموعة واحدة اذ هي تساوي وحدة صحيحة .

والطريقة في وصل هذه العلامات ان يستبدل كل سن بخط فللكروش سن واحد . اذن يجمع كل علامتين منها خط واحد .

وللدوبل كروش سنان . اذن يجمع كل اربع منها خطان
وللتريبل كروش ثلاثة اسنان فيجمع كل ثمان منها ثلاثة خطوط
وللسكوادريبل كروش اربعة اسنان فيجمع كل ست عشرة منها اربعة خطوط وهذا مثال

(٥٦)

منفصلة

متصلة

شكل رقم (٢٢)

ويمكن للمجموعة ان تضم هذه العلامات جميعاً على اختلاف مقاديرها على شرط ان لا تزيد مجموع كمياتها الزمنية على وحدة صحيحة اي نوار واحدة

امثلة

(٥٧)



شكل رقم (٢٣)

استثناء

(٥٨)

على ان لهذه القاعدة استثناء . ففي الموسيقى الغنائية تكتب هذه العلامات الجزئية منفصلة تحت كلام الغناء لزيادة الوضوح ولينفرد كل مقطع من مقاطع الغناء بالعلامة التي تختص به . هذا اذا كان المقطع الغنائي الواحد لا يحتاج الا لعلامة واحدة في التعبير عنه اما اذا كان ذلك المقطع من المقاطع الممدودة مثلا وتناول جملة اصوات ذات مقادير جزئية ففي هذه الحالة توصل هذه العلامات على اختلاف مقاديرها الجزئية وحدات وحدات

العلامات الاضافية أو الفرعية

(ايضاح)

﴿ ٥٩ ﴾

ان علامات المقادير الزمنية السبع التي مر شرحها لا تفي بكل الغرض ولا تستطيع لوحدها ان تمثل جميع المقادير الزمنية التي يحتاج لها الفن الموسيقي في اتساعه. لذلك وضعت اصطلاحات اخرى وتراكيب مختلفة يمكن الاستعانة بها على تمثيل الكميات المختلفة التي لا يتسنى كتابتها بواسطة العلامات الاساسية لوحدها .

فالعلامات الاساسية لا تمثل من المقادير الزمنية الموسيقية الا ما يساوي وحدة صحيحة أو وحدتين أو اربعا أو نصف أو ربع أو ثمن أو ١/١٦ من الوحدة . وأما المقادير التي تساوي من الوحدة ٣ أو ٢ ١/٢ او ١ ١/٤ او ١ ٣/٤ او ١ ١/٢ او ٣/٨ او ٣/٤ او ٣/٢ او ١/٣ او ١/٥ او ١/٧ الخ . الخ .. فلا تكفي تلك العلامات الاساسية لكتابتها . لذلك وجبت الاستعانة ببعض علامات اخرى كالنقطة والوصلة والارقام . فبانضمامها الى العلامات الاساسية يمكن كتابة جميع المقادير الزمنية على اختلاف كمياتها واجزائها

النقطة

(٦٠)

النقطة (.) لها بين العلامات الموسيقية وظيفة من اهم الوظائف فهي اذا وردت امام علامة

من علامات الكميات الزمنيه اية كانت اضافت الى مقدارها الزمني الاصلي نصف ذلك المقدار

فالروند اذا وردت النقطة امامها اصبحت تساوي ٦ وحدات بدلا من ٤

والبلانش « « « « « « ٣ « « « « ٢

والنوار « « « « « « (١½) وحدة ونصف وحدة بدلا من وحدة

والكروش « « « « « « ¾ الوحدة بدلا من ½ الوحدة

والدوبل كروش « « « « « « ⅜ الوحدة « « ¼ «

والتريبل كروش « « « « « « ³⁄₁₆ من الوحدة « « ⅛ «

مثال

الروند المنقوطة	تساوي	او ٣ بلانش
البلانش المنقوطة	"	" ٣ نوار
النوار المنقوطة	"	" ٣ كروش
الكروش المنقوطة	"	" ٣ دوبل كروش
والدوبل كروش المنقوطة	"	" ٣ تريبل كروش
والتريبل كروش المنقوطة	"	" ٣ كوادريبل كروش

شكل (٢٤)

النقطتان

(٦١)

النقطتان (..) اذا وردتا امام علامة من علامات الكميات اية كانت اضافت الى مقدارها الاصلي ثلاثة ارباع ذلك المقدار.

تفسير ذلك ان النقطة الاولى تزيد العلامة نصف مدتها والنقطة الثانية تزيدها ربع مدتها او نصف مدة النقطة الاولى

فالروند ذات النقطتين تساوي روند و ¾ الروند او روند وبلانش ونوار
والبلانش « « بلانش و ¾ البلانش او بلانش ونوار وكروش
والنوار « « نوار و ¾ النوار او نوار وكروش ودوبل كروش
الخ ....

مثال

(٦٢)

تساوي

شكل رقم (٢٥)

الثلاث والاربع نقط

(٦٣)

ويجوز استعمال ثلاث نقط (...) واربع نقط ايضاً (....) امام العلامات الموسيقية وفي هذه الحالة يكون المقدار الزمني لكل نقطة نصف مقدار النقطة التي قبلها . على ان استعمال الثلاث والاربع نقط نادر جداً .

الوصلة

(٦٤)

وظيفة الوصلة ان تضم كميتين موسيقيتين او اكثر اية كانت مقاديرها الزمنية الى بعضها بعضاً . فهي شبيهة بالنقط ولكنها تعمل في دائرة كبيرة ومجال واسع فقوة النقطة محدودة . اما قوة الوصله فغير محدودة . اذ يمكن بها وصل علامات كثيرة ذات مقادير متساوية او مختلفة ببعضها البعض فتتوحد بها المدد وتتصل الاصوات وتعمل عملاً تعجز عنه النقط والعلامات منفردة .

امثله

(٦٥)

١٦وحدة ١١وحدة ١٠وحدات ١٦ وحدة ٨ وحدات



شكل رقم (٢٦)

ففي كل من هذه الامثلة الخمسة اتصلت المقادير الزمنية للاصوات ببعضها بعضاً وبالرغم من تعدد العلامات فيها فكل مثال يمثل صوتا واحدا تستغرق مدته جميع المقادير الواردة فيه.

الارقام

(٦٦)

للارقام شأن في تجزيء المقادير الزمنية يعجز عنه جميع ما سبق شرحة من العلامات الاساسية والفرعية.

فهى تستعمل في تقسيم الوحدة الى ثلاثة اثلاث وخمسة اخماس وستة اسداس وسبعة اسباع وتسعة اتساع وغير ذلك من التقاسيم التي يجوز الاحتياج اليها.

التريوليت Le Triolet

أو

ذات الاثلاث

(٦٧)

التريوليت مجموعة ذات ثلاث علامات من نوع واحد يوضع فوقها أو تحتها الرقم الافرنجي (3) ثلاثة (٣)

والقاعدة في تحديد مقدارها الزمني ان يقسم على علاماتها الثلاث من اي نوع كانت وبالتساوي ما يساوي مدة علامتين منها فقط في حالتهما الاصلية أو مايساوي مقدار العلامة الواحدة التي تساوي هاتين العلامتين

وعلى ذلك تفقد العلامات الاساسية عند استعمالها في التريوليت ثلث مقدارها الزمني الاصلي فالبلانش في التريوليث تفقد ثلث مقدارها الزمني الاصلي ويبقى لها ثلثان فقط أي بدلاً من ان تساوي وحدتين شأنها وهي بين العلامات الاساسية فهي تساوي في التريوليت وحدة وثلث الوحدة

كذلك النوار ففي التريوليت تساوي ثلثي الوحدة وتفقد الثلث

والكروش في التريوليت لا تساوي نصف وحدة كعادتها بل ثلث وحدة فقط وهكذا في سائر العلامات .

فبناء على ذلك يساوي التريوليت المركب من ثلاث من علامة البلانش مدة اثنتين منها فقط أو مدة روند ويسمى المجموعة الاثلاثية البيضاء

ويساوي التريوليت المركب من ثلاث من علامة النوار مدة اثنتين منها فقط أو مدة بلانش ويسمي الاثلاثية السوداء أو ذات الاثلاث السوداء

ويساوي التريوليت المركب من ثلاث من علامة الكروش مدة اثنتين منها فقط اومدة نوار ويسمى الاثلاثية ذات السن وهكذا في بقية العلامات

مثال

(٦٨)

تريوليت بلانش		يساوي مجموعة الزمني مدة ... او ...
« نوار		« « « « « ... او ...
« كروش		« « « « « ... او ...
« دوبل كروش		« « « « « ... او ...
« تريبل كروش		« « « « « ... او ...
« كوادروبل كروش		« « « « « ... او ...

شكل رقم (٢٧)

السكستوليت Le Sextolet

أو

﴿ المجموعة الاسداسية أو ذات الاسداس ﴾

(٦٩)

السكستوليت مجموعة ذات ست علامات متساوية المقدار يوضع فوقها أو تحتها الرقم الافرنجي (6) ستة (٦)

والقاعدة في تحديد مقدارها الزمني ان يقسم على علاماتها الست من أي نوع كانت وبالتساوي ما يساوي مدة اربع علامات منها في حالتها الاصلية

وعلى ذلك يساوي السكستوليت المركب من ٦ من علامة الكروش مدة ٤ منها فقط أو مدة بلانش في الحالة الاساسية ويسمى الاسداسية ذات السن الواحد

ويساوي السكستوليت المركب من ست من علامة الدوبل كروش مدة ٤ منها فقط أو مدة نوار في الحالة الاساسية

مثال

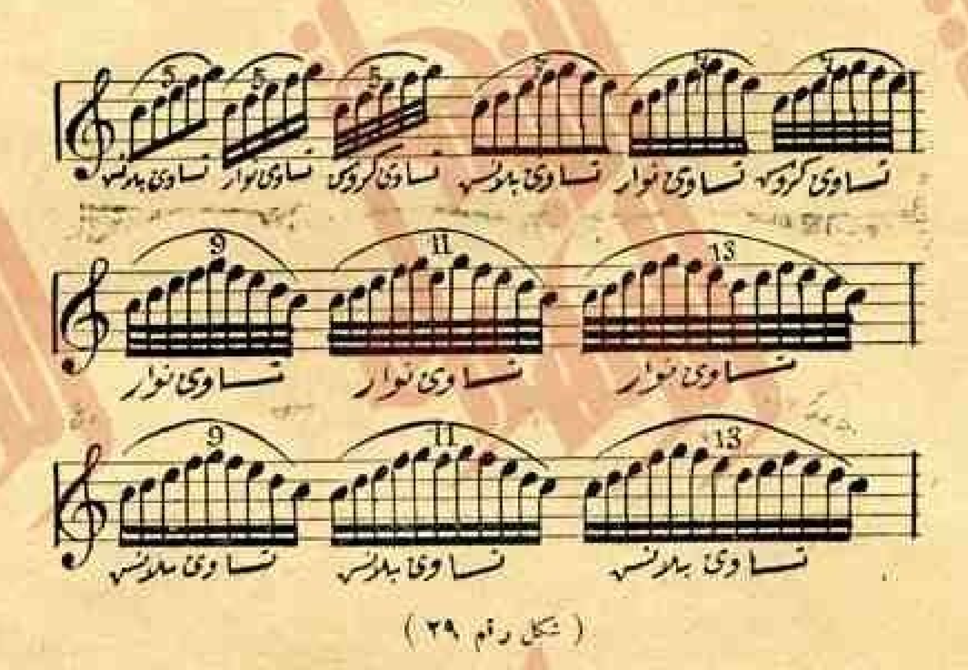
(٧٠)



شكل رقم (٢٨)

﴿ أمثلة من مجموعات أخرى ﴾

(٧١)



(شكل رقم ٢٩)



علامات الصمت

Les Silences

(٧٢)

الموسيقى تكون احيانا كالشعر تنظم في شطرات وابيات ورباعيات وخماسيات ومقطوعات وأمثال ذلك فتجسم المعاني المستقلة والخيلات المختلفة في شطرة أو في بيت أو في مقطوعة .

وتكون احيانا كالخطابة تكون من عبارات وجمل تختلف طولا وقصرا بحسب الغرض المقصود بها .

وتكون احيانا محادثة أو محاورة أو مناقشة تختلف فيها الفكرة الموسيقية مراراً فتنقطع أو تتصل بحسب الحاجة

وتكون احيانا في الطبيعة أو في الاخلاق أو في الاجتماعيات أو في شؤون وأغراض مختلفة من شؤون واغراض الحياة وهي لا تعد ولا تحصى

وتكون في كثير غير ذلك من حالات الفرح أو الحزن أو الغضب أو الرضا أو الحب أو البغض أو غير ذلك من العواطف المختلفة التي لا يمكن حصرها

ففي جميع هذه الحالات تكون الموسيقى اقسام وعبارات وجمل لا بد من فصلها عن بعضها بعضا ولا بد لكل قسم أو عبارة أو جملة فيها من نهاية يستحسن عندها مقدار من الصمت يطول أو يقصر بحسب الذوق الفني . ولا سيما في الغناء . فاذا كانت الجملة استفهامية وجب على الملحن أن يراعي معنى الاستفهام في تلحينه وأوجبت عليه قواعد الجمال الفني أن يجعل هناك محطا لاستفهامه . واذا كانت الجملة تعجبيه وجب كذلك على الملحن أن يمثل التعجب في تلحينه ويترك بعده برهة للتأمل. وبالجملة فالمغني لا يستطيع أن يلقي الغناء جميعه جملة واحدة بل انه ليحتاج طبعا الى لحظات صمت تتخلل الغناء ليسترجع اثناءها النفس على الاقل ويملأ صدره هواء

فلجميع هذه الاسباب وضعت علامات الصمت على قاعدة علامات الكميات الزمنية فهذه سبع علامات وتلك سبع علامات أيضا . وتكون كل علامة من هذه ابتداء من اقلها

كمية نصف العلامة التي قبلها بالترتيب وتلك أيضا خاضعة لقاعدة هذا النظام وهذا بيانها :

(٧٣)

(١) البرهة		١ بوز	1 La Pause
(٢) لحظة		½ دمي بوز	2 La demi-pause
(٣) زفرة		¼ سوبير	3 Le Soupir
(٤) نصف زفرة		⅛ دمي سوبير	4 Le demi-Soupir
(٥) ربع زفرة		١/١٦ كاردي سوبير	5 Le quart de Soupir
(٦) ثمن زفرة		١/٣٢ ويتيم دي سوبير	6 Le huitième de Soupir
(٧) نصف ثمن زفرة		١/٦٤ سيزيم دي سوبير	7 Le Seizième de Soupir

شكل رقم (٣٠)

(٧٤)

وليس لهذه العلامات صور أخرى سوى الزفرة (Le Soupir) فبعض الامم كالالمان والنمساويين يمثلونها بشكل من هذين الشكلين

شكل رقم (٣١)

مراكز علامات الصمت
(في المدرج الموسيقى)

(٧٥)

البرهة (La Pause) : مكانها في النهر الثالث وتحت السطر الرابع ويجب ان تلتصق به

اللحظة (La demi Pause) : مكانها في النهر الثالث أيضا ولكنها تكون فوق السطر الثالث ويجب ان تلتصق به

ويتغير موضعهما أحيانا لزيادة الوضوح فيكون في النهر الرابع أو الثاني أو الاول بحسب ارتفاع أو انخفاض العلامات الموسيقية

أما مواضع العلامات الاخرى فيستحسن ان تكون محازية للعلامات الموسيقية التابعة لها . هذا اذا كانت هذه العلامات بالغة في الصعود أو الهبوط مبلغاً بعيداً أما اذا كانت ضمن اسطر المدرج وانهاره فتكون مواضعها كما سيتضح من الشكل رقم ٣٢

نسب علامات الصمت

(٧٦)

(البرهة)

(البوز La Pause)

هي أطول هذه العلامات زمناً ومدتها في الصمت تساوي مدة علامة الروند أي مدة أربع وحدات

(اللحظة)

(الدمي بوز La demi-pause)

هي العلامة الثانية في الترتيب ومقدارها نصف مقدار البرهة وتساوي مدة بلانش أو وحدتين

(الزفرة)

(السوبير Le soupir)

هي العلامة الثالثة ومقدارها نصف مقدار اللحظة (أو ربع البرهة) وتساوي مدة نوار او وحدة

(النصف الزفرة)

(الدمي سوبير Le demi-Soupir)

هي العلامة الرابعة ومقدارها نصف مقدار الزفرة (او ربع اللحظة او ثمن البرهة) وتساوي مدة كروش

(الربع الزفرة)

(الكاردي سوبير Le quart de soupir)

هي العلامة الخامسة ومقدارها نصف مقدار النصف الزفرة (او ربع الزفرة او ثمن اللحظة أو ١/١٦ من البرهة) وتساوي مدة الدوبل كروش

(الثمن الزفرة)

(الويتيم دي سوبير Le huitième de Soupir)

هي العلامة السادسة ومقدارها نصف مقدار الربع الزفرة (أو ربع النصف الزفرة أو ثمن الزفرة أو ١/١٦ من اللحظة أو ١/٣٢ من البرهة) وتساوي التريبل كروش

(النصف ثمن الزفرة)

(السيزيم دي سوبير Le Seizième de Soupir)

هي السابعة والاخيرة ومقدارها نصف مقدار الثمن الزفرة (أو ربع الربع الزفرة أو ثمن النصف الزفرة أو ١/١٦ من الزفرة أو ١/٣٢ من اللحظة أو ١/٦٤ من البرهة) وتساوي مدة الكوادريبل كروش .

مثال

(٧٧)

مقدار زمن البرهة يساوي مقدار زمن الروند	مقدار زمن اللحظة يساوي مقدار زمن البلانش	مقدار زمن الزخرة يساوي مقدار زمن النوار	مقدار زمن النصف زخرة يساوي مقدار زمن الكروش	مقدار زمن الربع زخرة يساوي مقدار الدوبل كروش	مقدار زمن الثمن زخرة يساوي مقدار التريبل كروش	مقدار زمن النصف ثمن زخرة يساوي مقدار الكوادروبل كروش

شكل رقم (٣٢)

(٧٨)

علامات الصمت جميعها ثابتة المقادير ما خلا البرهة (La pause) وهي العلامة الاولى. فرغبة في التسهيل تعتبر هذه العلامة صمتاً لعقد[١] كامل (Une mesure complète) مهما كان ميزانه أو مجموع مقاديره الزمنية. وسواء كان العقد الموسيقي مشتملا على ما يساوي بمجموعه ٤ وحدات او ٣ او ٢ او ٥ او ٦ او ٧ منها او ½ ٤ او ½ ٣ او غير ذلك من مختلف المقادير التي يضمها العقد الواحد طبقاً لقواعد الموازين الموسيقية. فيكفي ورود علامة البرهة وحدها داخل عقد من العقود الموسيقية كي يفهم منه ان مدة هذا العقد الزمنية مهما كان مقدارها المقرر طبقاً للميزان يجب ان تستغرق كلها في صمت.

علامات الصمت واصطلاح العلامات الاضافية

(٧٩)

تعامل علامات الصمت معاملة العلامات الاضافية.

فالنقطة تزيدها نصفاً

والنقطتان تزيدها نصفاً وربعاً أي ثلاثة ارباع

والارقام تفعل فيها فعلها في العلامات الموسيقية

ما خلا الوصلة فلا لزوم لها بينها

---

(١) العقد هو المسافة الكائنة بين حاجزين في المدرج الموسيقي مما سيأتي شرحه في مكانه.

علامات التحويل

Signes D'alteration

بيان فنى

(٨٠)

يتركب السلم الموسيقي سواء في الشرق أو في الغرب من ثمان درجات صوتية متتابعة أولاها اغلظها وتسمى اصطلاحاً طبقة (القرار) وأخيرتها احدها وتسمى طبقة الجواب أو طبقة الصوت الصياح للدرجة الاولى

السلم الموسيقي الطبيعي العربي

(٨١)

ويتركب السلم الموسيقي الطبيعي العربي من الثمان الدرجات الآتية:

(١)	(٢)	(٣)	(٤)	(٥)	(٦)	(٧)	(٨)
راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسينى	اوج	كردان

راست (١) دوكاه (٣/٤) سيكاه (٣/٤) جهاركاه (١) . نوا (١) حسينى (٣/٤) اوج (٣/٤) كردان

يفصل ما بين الراست والدوكاه بعد وحدة [١] صوتية كاملة أي بعد طنيني كما يظهر من الرقم (١) الوارد بين الدرجتين الاولى والثانية .

ويفصل ما بين الدوكاه والسيكاه ٣/٤ الوحدة الصوتية

ويفصل ما بين السيكاه والجهاركاه ٣/٤ الوحدة

وباقي الابعاد الى نهاية السلم المذكور كما هي موضحة بالارقام بين درجاته الصوتية الباقية

---

(١) الوحدة الصوتية هي ما يسمى بالاصلاح العامي (صوت كامل) وما كان يسميه العرب القدماء في مؤلفاتهم (البعد الطنيني) او ما يسمى عند الافرنج (Ton complet) وما يسمى أيضا مسافة صوتية كاملة أو بالغة . ويجب التمييز بين هذه الوحدة الصوتية والوحدة الزمنية التي سبق شرحها

السلم الموسيقي الطبيعي الافرنجي

(٨٢)

ويتركب السلم الموسيقي الافرنجي العملي[١] من الثمان الدرجات الآتية :

(٨)   (٧)   (٦)   (٥)   (٤)   (٣)   (٢)   (١)

دو (١) ري (١) مي (½) فا (١) صول (١) لا (١) مي ½ دو

يفصل ما بين الدو والري بعد وحدة صوتية كاملة كما يظهر فى الرقم (١) الوارد بين الدرجتين الاولى والثانية .

وبين الري والمي وحدة كاملة ايضا

وبين المي والفا نصف وحدة

وباقي الابعاد الى نهاية السلم المذكور كما هي موضحة بالارقام بين درجاته الصوتية الباقية

(٨٣)

لكن الموسيقي عامة لاتكتفي بالاصوات التي تخرج عن هذه الابعاد فقط بل يستعمل فيها اصوات عديدة اخرى تختلف عن اصوات السلم الموسيقي من حيث الطبقات والابعاد لاسيما في الموسيقى العربية حيث النغمات وما فيها من اختلاف الابعاد شيء كثير . وفي هذه الحالة لاتكفي السبع العلامات الموسيقية الصوتية (دو . ري . مي . الخ) سواء في الموسيقى الشرقية أو الغربية للتعبير عن جميع الطبقات الصوتية التي يتصرف فيها الفن . فلذلك وضعت علامات التحويل ليستعان بها على التعبير عن الاصوات الموسيقيه الاخرى التي تختلف ابعادها في السلم الموسيقي عن ابعاد الاصوات الاساسية لذلك السلم .

---

(١) قلنا السلم الموسيقي العملي لان هناك عند القوم سلم موسيقي علمي يختلف في بعض ابعاده عن السلم الموسيقي العملي وقد شرحت اسباب هذا الاختلاف في مجلة روضة البلابل الموسيقية : انظر العدد الرابع السنة الرابعة صحيفة ١٠

اما النسب الصوتية لدرجات ذلك السلم العلمى فهي كما يأتي :

دو (٩/٨) ري (١٠/٩) مي (١٦/١٥) فا (٩/٨) صول (٩/٨) لا (١٠/٩) مي (١٥/١٦) دو

علامات التحويل في الموسيقى الافرنجية

(٨٤)

عند الغربيين ثلاث علامات هي :

(١) (الرفعة) الدييز	♯	1 Le Dièse
(٢) (الخفضة) البيمول	♭	2 Le Bémol
(٣) (الطبيعية) البيكار	♮	3 Le Bécarre

شكل (رقم ٣٣)

الدييز ـ Le Dièse

(٨٥)

ترفع طبقة الصوت مقدار نصف بعد الوحدة الصوتية

البيمول - Le Bémol

(٨٦)

تخفض طبقة الصوت مقدار نصف بعد الوحدة الصوتية أي تعمل عكس عمل الدييز .

البيكار - Le Bécarre

(٨٧)

تعود بالصوت المرفوع بالدييز أو المخفوض بالبيمول الى طبقته الاصلية (أي الطبيعية الاساسية) أي تلغي فعل الدييز والبيمول

مواضع علامات التحويل

(٨٨)

تكتب علامات التحويل الى جانب العلامات الموسيقية من جهة اليسار أي قبلها اذا كان موضع العلامة الموسيقية فوق سطر من الاسطر وجب ان يكون موضع علامة

القطعة الموسيقية الى رد بعض الطبقات المحولة بتلك العلامات الى حالتها الاساسية وجب طبعاً الاستعانة بعلامة البيكار . ففي هذه الحالة يكون فعل البيكار كفعل الدييز والبيمول يسري الى آخر العقد فقط ويتجدد في العقود التالية اذا ما استمر التغيير . حتى اذا رجعنا الى النغمة الاصلية الموضحة في المفتاح ثم عدنا الى استعمال ذلك الصوت الذي سبق ان رده البيكار الى اصله وجب ان يوضع الى جانبه علامة التحويل التي الغتها علامة البيكار سواء اهي دييز او بيمول

(٥) اذا كانت علامات التحويل في المفتاح كان التغيير شاملاً للقرارات والجوابات اما اذا كانت في العقود فلا تسري الا على طبقتها فقط .

علامات التحويل في الموسيقى العربية

نصف الدييز ونصف البيمول – Le demi-dièse et demi-bemol

(٩٠)

لقد اكتفى الغربيون بعلامتي الدييز والبيمول . هذه ترفع الطبقة نصف وحدة صوتيه وتلك تخفضها نصفاً لان موسيقاهم مبنية على سلم موسيقي مركب من واحدات صوتية صحيحة وانصاف وحدات فقط .

اما اهل الموسيقى العربية وقد اشتملت موسيقاهم على اصوات تصدر عن نسبة ثلاثة ارباع الوحدة فضلاً عن الاصوات التي تصدر عن نسبة الوحدة الكاملة ونصفها المستعملة عند الافرنج فقد احتاجوا الى علامتين للزيادة والنقصان بمقدار ربع الوحدة الصوتية .

فبعلامة الربع الرافعة يجعلون الصوت الصادر عن نسبة نصف وحدة صوتية ثلاثة ارباع تلك الوحدة

وبعلامة الربع الخافضة يجعلون الصوت الصادر عن نسبة وحدة صوتية كاملة ثلاثة ارباع ايضاً

وبذلك تم في الموسيقى العربية العوامل الكتابية التي تعبر عن جميع الاصوات المستعملة فيها .

وتلك هما العلامتان المذكورتان (١)

(١)	نصف رفعة	‡	(نصف ديز)	1 Demi-dièse
(٢)	نصف خفضة	♭	(نصف بيمول)	2 Demi-bémol

(شكل رقم ٣٤)

فالاولى ترفع الطبقة مقدار ربع وحدة صوتية
والثانية تخفض الطبقة مقدار ربع وحدة صوتية
وجميع القواعد المقررة للديز والبيمول يعمل بها عند استعمال هاتين العلامتين

الديز المزدوجة والبيمول المزدوجة

(٩١)

دوبل بيمول   دوبل ديز

##او X —— bb

(شكل رقم ٣٥)

يستعمل الافرنج ايضاً الديز المزدوجة والبيمول المزدوجة في بعض حالات تدعو الى ذلك تظهر في العمل

(تم الجزء الاول)

وكلاء روضة البلابل

في مصر : نعمة افندي منصور — وعنوانه : شارع العباسية رقم ٤٨
في دمشق : مشيل افندي الله وردي
في البرازيل : ميخائيل افندي ناصيف فرح المقيم في سان باولو وعنوانه :
Ill^mo Snr. Miguel N. Farah Caixa, Postal 1393, S. Paulo, Brazil

---

مجلة روضة البلابل الموسيقية

اشتراكها

	لسنة	لنصف سنة
خارج القطر	١٧٥	٩٠
داخل القطر	١٥٠	٨٠

والاشتراك يدفع مقدماً بحوالة على مكتب بوستة الفجالة بالقاهرة

تياترو حديقة الازبكيه

﴿ شركة ترقية التمثيل العربي ﴾

عكاشه وشركاهم

توالي الشركة تمثيل رواياتها التمثيلية بجميع أنواعها من تراجدي ودرام وكوميدي وأوبرا وأوبريت او اوبرا كوميك وكوميدي دراماتيك بمسرحها العظيم المشيد على أحدث طراز وجوقها الذي يضم اقدر المعروفين في القطر المصري

(مواعيد التمثيل)

يوم السبت والاثنين والثلاثاء والاربعاء والخميس من الساعة ٩ مساء يوم الجمعة والاحد (حفلات نهارية) تبتدىء الساعة ٦ ونصف

﴿ مطبعة رعمسيس بالفجالة بمصر ﴾